Colección Paisaje y Teoría

Colección interdisciplinar de estudios sobre el paisaje
dirigida por

Federico López Silvestre
Javier Maderuelo
Joan Nogué

Consejo asesor
Miguel Aguiló, Lorette Coen, Fernando Gómez Aguilera,
Yves Luginbühl, Claudio Minca, Nicolás Ortega,
Carmen Pena, Florencio Zoido, Perla Zusman

Alain Roger

BREVE TRATADO DEL PAISAJE

Traducción de Maysi Veuthey

Edición de Javier Maderuelo

BIBLIOTECA NUEVA

Título original: *Court traité du paysage*, Éditiones Gallimard, 1997

La edición de este libro ha recibido la ayuda de la Dirección Xeral de Turismo de la Consellería de Industria e Innovación de la Xunta de Galicia en el marco de un programa de colaboración con la editorial Biblioteca Nueva.

© Éditions Gallimard, 2007
© Alain Roger, 2007
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2007
Almagro, 38
28010 Madrid
www.bibliotecanueva.es
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-9742-681-7
Depósito Legal: M-13.690-2007

Impreso en Top Printer Plus, S. L.
Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

ÍNDICE

PREFACIO 11

1. NATURALEZA Y CULTURA: *LA DOBLE ARTEALIZACIÓN* 15
   La revolución copernicana de Wilde 17
   La doble artealización 21
   El genio del lugar 25
   País, paisanos, paisajes 30

2. DEL JARDÍN AL *LAND ART* 37
   La necesidad de cercar y el modelo paradisíaco 37
   Ut pictura hortus 44
   Convertir en paisaje el planeta... 49

3. LOS PROTOPAISAJES 55
   Los cuatro criterios de Augustin Berque 55
   La Biblia, Grecia y Roma 57
   La «ceguera» medieval 64
   El paisaje en China 67

4. EL NACIMIENTO DEL PAISAJE EN OCCIDENTE 71
La naturaleza laicizada. El *Tacuinum sanitatis* y los calendarios 73
La invención de la ventana 80
Durero y Patinir 83
El campo 87

5. HACIA NUEVOS PAISAJES 91
Del «país horrible» a los «sublimes horrores» 94
La invención del mar 106
De lo bello a lo sublime 109
El nacimiento del desierto 114
¿Muerte del paisaje? 120

6. VIAJE Y PAISAJE: *EL EXTRAÑAMIENTO* 127
El autismo del vacío 128
El autismo del desplazamiento 129
El autismo de la renuncia 132

7. PAISAJE Y MEDIO AMBIENTE 135
La «reducción» del paisaje 136
Un poco de historia 140
La verdolatría 143
Los valores del paisaje 145
El complejo de la cicatriz 150

8. DUEÑOS Y PROTECTORES DE LA NATURALEZA: *CONTRIBUCIÓN A LA CRÍTICA DE UN PRETENDIDO «CONTRATO NATURAL»* 155
Descartes y Galileo 156
El «contrato natural» 163
Del derecho de la Naturaleza 168
El interés «econológico» 171

9. ¿PUEDE SER ERÓTICO UN PAISAJE? 177
Lomos y mamelones. La metáfora reversible 178
Tres figuras de la mujer-paisaje 182
Zola. El Edén en femenino 186
Proust. Epifanía de la feminidad 189

EPÍLOGO. HISTORIA DE UNA PASIÓN TEÓRICA O *CÓMO CONVERTIRSE EN UN «RABOLIOT» DEL PAISAJE* 197

PREFACIO

Este libro intenta paliar una laguna. A pesar de la proliferación —desde hace una veintena de años,— de obras, la mayoría de las veces colectivas, cuyo tema de estudio es el paisaje, en Francia carecemos de un verdadero tratado teórico y sistemático sobre la cuestión. Y esto es debido a dos razones, por otra parte, contrarias. La primera es una cierta carencia conceptual. Nadie, salvo quizá Augustin Berque, ha intentado elaborar una doctrina del paisaje. Nos atenemos habitualmente a puntos de vista especializados —el del geógrafo, el del historiador, el del paisajista, etc.—, con frecuencia estimulantes pero nunca decisivos. La segunda es la falta de informaciones históricas, indispensables si no se quiere producir un discurso exangüe, arbitrario o frívolo. El paisaje, o mejor, los paisajes son adquisiciones culturales y no se entiende cómo podría tratarse sobre ellos sin conocer bien su génesis. Existen, desde luego, excelentes obras sobre 'la invención' del campo (Piero Camporesi), de la montaña (John Grand-Carteret) o del mar (Alain Courbin). Pero estos estudios nunca se han reunido, integrado ni —me atrevería a decir— digerido en un todo orgánico en el que la historia nutra a la teoría y que ésta, por su parte, ilumine a aquélla.

He intentado resistir a dos tentaciones. En primer lugar, a la del enciclopedismo. Es cierto que la brevedad impuesta

a este *Breve tratado* me protegía de él; y ya cedí a esta tentación cuando publiqué, hace tiempo, una gruesa antología —*La teoría del paisaje en Francia. 1974-1994*—, que presenta las grandes corrientes de la investigación francesa en este campo desde hace un cuarto de siglo. Por otra parte, la del eclecticismo del manual de divulgación, un género que invade el campo editorial. No hay duda de que estos productos son útiles, pero la honestidad que alimenta a los autores no es suficiente para ocultar la ausencia de toda ambición teórica.

Breve *tratado:* no es cuestión simplemente de hablar del paisaje, de vagar por él al azar —en una especie de paseo más o menos pintoresco— sino de tratarlo sistemáticamente, lo que exige una disposición conceptual rigurosa. Por ello he propuesto de entrada la 'doble articulación': por una parte, *país/paisaje;* por otra, *artealización in situ/artealización in visu*, que, lejos de bloquear la teoría, permite, por el contrario, abarcar en su más amplia extensión el campo del paisaje y reducir al silencio (al menos eso espero) las pretensiones naturalistas. El valor de una teoría se mide también por su capacidad de suscitar polémicas. Se comprobará que no esquivo ningún debate y que este *tratado* se muestra intransigente con la *Deep Ecology,* por citar sólo un ejemplo.

Breve tratado: creo, al igual que los matemáticos, que la 'elegancia' de una demostración no es un lujo. Me gusta la concisión, aborrezco la plétora, la ampulosidad de las tesis, esas somníferas sumas, esa adiposidad que, demasiado a menudo, segrega la Universidad, diluyendo en mil páginas lo que podría condensarse en cien para mayor beneficio de los lectores. Así pues, aquí no se encontrará una historia exhaustiva de los jardines (las hay excelentes), sino una reflexión sobre su función milenaria. Tampoco se encontrará una historia de todos los paisajes, sino una reflexión sobre la 'grandeza de los comienzos', es decir, el nacimiento de una sensibilidad paisajística en algunos lugares y tiempos privilegia-

dos. Por último, no se encontrará ese muestrario de erudición que pretende intimidar al lector más que informarlo. Las referencias indispensables se concentran en las notas, a modo de otras tantas incitaciones para seguir investigando. Cada cual que las use según su voluntad.

Este libro es una herramienta que he querido discreta y manejable, «sin nada en él que sea pretencioso o pesado». Mi maestro es Oscar Wilde que, en *La decadencia de la mentira* (1890) y bajo la forma de una paradoja —es la vida la que imita al arte—, llevó a cabo la revolución copernicana de la estética. Con este modelo, me estaba prohibido forzosamente recurrir al estilo austero, abigarrado o universitario, como también al argot filosófico, incluso aunque algunas veces he tenido que forjar algunos neologismos. Mi experiencia como novelista no me ha sido inútil para buscar una escritura eficaz.

Habría podido subtitular este tratado: *Para una metafísica del paisaje,* pero este subtítulo podría llevar a confusión. La teoría del paisaje que yo propongo no es 'metafísica' en el sentido que comúnmente se le da a este término y que supone la creencia en alguna instancia trascendente, Dios, las Ideas, el Espíritu absoluto, la Noosfera, el Alma del Mundo, o cualquier otra. Si, no obstante, recurro a este vocablo, es para subrayar que un paisaje nunca es reductible a su realidad física —los geosistemas de los geógrafos, los ecosistemas de los ecólogos, etc.—, que la transformación de un país en paisaje supone siempre una metamorfosis, una metafísica, entendida en el sentido dinámico. En otros términos, el paisaje nunca es natural, sino siempre 'sobrenatural', en la acepción que Baudelaire daba a esta palabra cuando, en *El pintor de la vida moderna*, elogiaba el maquillaje, que hace 'mágica y sobrenatural' a la mujer, mientras que, dejándola como es, sería 'natural', es decir, 'abominable' *(Mi corazón al desnudo).*

Me sitúo, pues, a medio camino entre los que creen que el paisaje existe en sí —un naturalismo ingenuo que la his-

toria de las representaciones colectivas no deja de desmentir, como tendré numerosas ocasiones de verificar— y los que se imaginan que «tantas bellezas sobre la tierra» no pueden explicarse más que por alguna intervención divina —este viejo argumento físico-teológico desmantelado por Kant, como todas las demás pruebas de la existencia de Dios—. Pero si el paisaje no es inmanente, ni trascendente, ¿cuál es su origen? Humano y artístico, ésta es mi respuesta. El arte constituye el verdadero mediador, el '*meta*' de la metamorfosis, el '*meta*' de la metafísica paisajística. La percepción, histórica y cultural, de todos nuestros paisajes —campo, montaña, mar, desierto, etc.— no requiere ninguna intervención mística (como si descendiera del cielo) o misteriosa (como si subiera del suelo); se opera según eso que yo llamo, retomando una palabra de Montaigne, una 'artealización', cuyo mecanismo pretende desmontar este libro.

Ésta es mi metafísica. Se quiere ligera, si no lúdica, a imagen de su modelo, la revolución wildiana, y, por lo menos, alejada de ese embrollo filosófico-religioso que destila moralina y con el que nos atormentan algunos. No tengo ninguna fe: creo en la 'Gaya Ciencia'. Y si consigo demostrar que una teoría puede aliar esta 'alegría' con la eficacia y seguir siendo rigurosa sin hacerse aburrida, entonces tendré la sensación de no haber escrito en vano este *Breve tratado del paisaje*.

1

NATURALEZA Y CULTURA

La doble artealización

Hace ya dos milenios que Occidente es víctima de una ilusión erigida en dogma: el arte es, debe ser, una imitación perfecta o acabada de la naturaleza. Ésta sería su función, su dignidad, su razón de ser. No abordaré los avatares de semejante principio desde los griegos hasta finales del siglo XIX y me limitaré a recordar que este «desgastado concepto de la imitación de la naturaleza[1]» se enuncia y se inscribe en una era y una área por lo demás, limitadas. Las otras culturas lo ignoran o lo desdeñan, y precisamente el descubrimiento y la exploración de las sociedades prehelénicas, orientales, 'arcaicas', etc., nos ha permitido revisitar nuestro propio pasado artístico y revisar este prejuicio milenario, al mismo tiempo que nos obliga a hacerlo.

Incluso en Occidente, si exceptuamos la pintura y la escultura, las artes no fueron nunca imitativas, a menos que

[1] Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, 1915, trad. fr. París, Gallimard, 1952, pág. 18. Hay edición en español: Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Óptima, Barcelona, 2002. Traducción: José Moreno Villa.

supongamos, contra toda evidencia, que el lenguaje, poético o no, es mimético; por no nombrar la arquitectura y la música. La pintura, por otra parte, desmiente su propio designio, incluso cuando se pretende 'realista' o 'naturalista'. Hegel, al comentar a los maestros holandeses del siglo XVII, en quienes la figuración parece haber alcanzado su perfección mimética, señala precisamente que esta representación está trabajada por la negatividad, aunque sólo sea por la abolición de la tercera dimensión y la transferencia del objeto —naturaleza muerta o paisaje— a un elemento abstracto, la tela. El hecho mismo de *re-presentar* es suficiente para arrancarle su naturaleza a la naturaleza. Tan fiel como se quiera, la imagen pictórica es «una especie de burla y, si se quiere, de ironía en detrimento del mundo exterior»[2]. Ya sólo los pintores de los domingos y los amantes de cromos evalúan su obra con el rasero del parecido.

El artista, cualquiera que sea, no tiene por qué repetir la naturaleza —¡qué aburrimiento, qué engorro!—, su vocación es la de negarla, la de neutralizarla con vistas a producir los *modelos* que, al contrario, nos permitan *modelarla*. «Yo tacho lo vivo», escribía Valéry[3]: se trata, en primer lugar, de tachar la naturaleza, de desnaturalizarla, para dominarla mejor y convertirnos, por medio del proceso artístico y del progreso científico, «en dueños y poseedores de la naturaleza». El arte, según Lévi Strauss, «constituye, en el más alto grado, esta toma de posesión de la naturaleza por medio de

[2] Georg Wilhelm Friederich Hegel, *Leçons d'esthétique, L'idée du Beau*, París, Aubier, 2 vol., I, págs. 120-121. Hay edición en español: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética. La idea de lo Bello*, Madrid, Akal, 1989. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz.

[3] Paul Valéry, *Monsieur Teste*, París, Gallimard, 1947, pág. 19. Hay edición en español: Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Barcelona, Montesinos, 1980. Traducción: Salvador Elizondo.

la cultura, que es el tipo de fenómenos que estudian los etnólogos»[4].

La revolución copernicana de Wilde

En el fondo, es como si el arte nos hablara hipócritamente: *Larvatus prodeo*. Yo también me acerco enmascarado. Sí, a veces, simulo imitar esta naturaleza, pero es para limitarla mejor en sus exorbitantes pretensiones, para *contener* su exuberancia y sus desórdenes, su tendencia entrópica, e imponerle por mi parte, a través de la mirada, la sentencia del arte, las modas y los modelos de su aprehensión. «La naturaleza es *cada vez* una función de la cultura[5]» y «*cada vez* que, impulsada por una aspiración al estilo Rousseau, intenta [la conciencia] retornar a la naturaleza, la cultiva»[6]. Esto significa que hay que volver a trazar una historia filosófica, teológica, epistemológica[7] de esta naturaleza, pero también que

[4] Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, París, Plon, 1969, pág. 130. Hay edición en español: Georges Charbonnier, *Arte, lenguaje, etnología: entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss*, México, Siglo XXI, 1975[4]. Traducción de Francisco González Aramburu.

[5] Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, París, Gallimard, 1964, 2 vol., I, pág. 167. La cursiva es mía. Hay edición en español: Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998, 2 vol. Traductor: Manuel García Morente.

[6] Carl Gustav Jung, *Problèmes de l'art moderne*, Ginebra, Buchet-Chastel, 1960, pág. 122. Cursivas del autor.

[7] Serge Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. París, Flammarion, 1968, y François Dagognet, *Une épistémologie de l'espace concret*, París, Vrin, 1977.

hay que volver a trazar su historia estética[8]. La idea de una moda de la naturaleza sorprenderá únicamente a aquellos que se obstinan en creer que, regida por leyes estables, la naturaleza es en sí misma un objeto inmutable, sin embargo, la historia y la etnología nos muestran con toda evidencia que la mirada humana es el lugar y el medium de una metamorfosis incesante: «¿Acaso esta indefinible 'naturaleza' no se modifica perpetuamente, no es diferente en el salón de 1890 y en los salones de hace treinta años, y no hay una 'naturaleza' de moda —fantasía cambiante como los vestidos y los sombreros?[9]»

Esta pregunta no es una salida de tono, no más que el famoso aforismo, en forma de paradoja, que Oscar Wilde propuso, en ese mismo año 1890, a sus lectores, llevando a cabo lo que yo no dudo en denominar la revolución copernicana de la estética: «La vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida. [...] ¿A quién sino a los impresionistas debemos esas admirables neblinas leonadas que se deslizan en nuestras calles, difuminan las farolas de gas y transforman las casas en sombras monstruosas? ¿A quién sino también a ellos y a su maestro [Turner, añadido por mí], debemos las exquisitas brumas de plata que se recrean en nuestras riberas y mudan en débiles siluetas de gracia evanescente los puentes incurvados y las barcas bamboleantes? El prodigioso cambio que se ha producido en los últimos diez años en el clima de Londres se debe por entero a esta escuela de arte. ¿Les hace gracia? Consideren los hechos desde el punto de vista científico o metafísico y estarán de acuerdo en que tengo razón. ¿Qué es, en efecto, la naturaleza? No es una madre fecunda

[8] Robert Lenoble, *Historie de l'idée de nature*, París, Albin Michel, 1969. Estudio limitado al campo literario.

[9] Maurice Denis, *Théories*, París, Hermann, 1964, pág. 35.

que nos ha dado la vida, sino más bien una creación de nuestro cerebro: es nuestra inteligencia lo que le da la vida a la naturaleza. Las cosas son porque nosotros las vemos, y la receptividad así como la forma de nuestra visión dependen de las artes que han influido en nosotros. Actualmente, la gente ve la neblina no porque haya neblina, sino porque los pintores y los poetas les han enseñado el encanto misterioso de tales efectos. Sin duda, en Londres hay neblina desde hace siglos. Es infinitamente probable pero nadie la veía, por lo que no sabemos de su existencia. No existió mientras el arte no la inventó [...] Esta luz blanca trepidante que ahora vemos en Francia, con sus singulares manchas malvas y sus móviles sombras violetas, es la última fantasía del arte, que la naturaleza, hay que reconocerlo, reproduce de maravilla. Donde antes componía corots y dauvignys, ahora nos ofrece adorables monets y encantadores pissarros»[10].

El narrador proustiano no dice nada distinto cuando expone a Albertina su concepción del artista oculista: «La gente con clase nos dice ahora que Renoir es un gran pintor del siglo XVIII. Pero cuando lo dicen, se olvidan del Tiempo y de que ha hecho falta mucho, incluso en pleno XIX, para que Renoir fuera saludado como gran artista. Para conseguir ser reconocido así, el pintor original, el artista original actúa como hacen los oculistas. El tratamiento a través de su pintura, a través de su prosa, no siempre es agradable. Cuando ha terminado, el cirujano dice: ahora mire. Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado una sola vez, sino cada vez que ha aparecido un artista original) se nos presenta totalmente diferente al antiguo, pero perfectamente claro. Mujeres que

[10] Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge*, en *Oeuvres*, París, Strock, 1977, 2 vol. Vol I, págs. 307-308. Hay edición en español: Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*, Siruela, Madrid, 2004. Traductora: María Luisa Balseiro.

pasean por la calle, diferentes de las de otra época, porque son renoirs, esos reonoirs en los que antes nos negábamos a ver mujeres. También los coches son renoirs, y el agua y el cielo: nos apetece pasear por un bosque igual que ese que, el primer día, nos parecía cualquier cosa excepto un bosque, y, por ejemplo, un tapiz con todos los matices pero en el que faltaban precisamente los matices propios de los bosques. Así es el nuevo y perecedero universo que acaba de ser creado. Durará hasta la próxima catástrofe geológica desencadenada por un nuevo pintor o un nuevo escritor originales»[11].

¿Se podría objetar que se trata de una estética elitista, que supone una cultura reservada a algunos aficionados (la gente con clase) lo bastante ricos y ociosos como para frecuentar las galerías de arte? No lo creo. Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento, *modelar* nuestra experiencia, perceptiva o no. Por nuestra parte, nosotros somos un montaje artístico y nos quedaríamos estupefactos si se nos revelara todo lo que, en nosotros, procede del arte. Lo mismo sucede con el paisaje, uno de los lugares privilegiados donde se puede verificar y medir este poder estético. Éste es el objeto de este libro.

[11] Marcel Proust, *Du Côté de Guermantes*, en *À la recherche du temps perdu*, París, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade» 1953, 3 vol., II, pág. 327. Hay edición en español: Marcel Proust, *La parte de Guermantes (En busca del tiempo perdido)*, Barcelona, Lumen, 2002. Traductor: Carlos Manzano.

La doble artealización

No obstante, conviene distinguir dos modalidades de la operación artística, dos formas de intervenir en el objeto natural o, como me gusta decir a mí, retomando una palabra de Charles Lalo[12], que él mismo debía a Montaigne[13], de *artealizar* la naturaleza. La primera es directa, *in situ;* la segunda, indirecta, *in visu*, por mediación de la mirada. Emplearé aquí una analogía a la que recurro a partir de *Nus et Paysages*[14]. Si tomamos como ejemplo el cuerpo femenino, para el arte hay, efectivamente, dos formas de convertir una desnudez, que en sí misma es neutra, en objeto estético: lo que los caduveo de Lévi-Strauss llaman con desprecio 'el

[12] Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique,* París, Armand Colin, 1912, pág. 131. «La naturaleza, sin la humanidad, no es ni bella ni fea. Es anestética» (pág. 133) «la belleza de la naturaleza se nos presenta espontáneamente a través de un arte que le es extraño» (pág. 128). Sin duda, no es casual que ese mismo año de 1912 fuera expuesta una tesis vecina por Benedetto Croce, en su *Bréviaire d'Esthétique*, y por Georg Simmel en su *Philosophie du paysage*. Hay edición en español: Georg Simmel, «Filosofía del paisaje», en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, págs. 175-186. La idea de una naturaleza estetizada por la mirada del artista no es, por otra parte, en absoluto nueva. Haller, Voltaire, Diderot, el abad Delille ya la habían sugerido. Hay edición en español: Benedetto Croce, *Breviario de Estética*, Barcelona, Planeta-De Agostini.

[13] Montaigne, *Essais*, III, 5, «Sur des vers de Virgile», donde aparece, en un contexto distinto, la expresión «naturaleza artealizada». Hay edición en español: Montaigne, *Ensayos*, Madrid, Cátedra, 1987, 3 vols.

[14] Alain Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fontion de l'art,* París, Aubier, 1978, 2001[2].

individuo estúpido'. Una consiste en inscribir en la sustancia corporal el código estético, *in vivo, in situ*, y se trata de todas esas técnicas, consideradas arcaicas, bien conocidas por los etnólogos: pinturas faciales, tatuajes, escarificaciones, que pretenden transformar a la mujer en obra de arte ambulante, a veces veteada, cincelada, esculpida, según que el aforismo del arte se aplique, se imprima, se incruste o se incarne. Lo mismo sucede con nuestro maquillaje, del que ya decía Baudelaire que «acerca inmediatamente el ser humano a la estatua», barniz sobre la naturaleza, *sobrenatural*. El segundo procedimiento es más económico, pero más sofisticado. Consiste en elaborar modelos autónomos: pictóricos, escultóricos, fotográficos, etc., que se incluyen bajo el concepto genérico de *Desnudo*, por oposición a desnudez. Pero en adelante se requiere un intermediario, el de la mirada, que debe impregnarse de estos modelos culturales para artealizar a distancia y, literalmente, embellecer por medio del acto perceptivo la que Musil llamaba 'la delgada bestia blanca'.

Lo mismo sucede con la naturaleza, en el sentido corriente del término. A semejanza de la desnudez femenina, que sólo se juzga bella a través del Desnudo, variable según las culturas, un lugar natural sólo se percibe estéticamente a través del *Paisaje*, que, así pues, realiza en este ámbito la función de artealización. A la dualidad *Desnudez Desnudo* propongo que se asocie su homólogo conceptual, la dualidad *País Paisaje*, que tomo, entre otros, de uno de los grandes jardineros de la historia, René-Louis de Girardin, el creador de Ermenonville: «Recorriendo largos caminos e incluso en los cuadros de artistas mediocres, sólo se ve *país;* pero un paisaje, una escena poética, es una situación elegida o *creada* por el gusto y el sentimiento»[15]. Hay *país,* pero también hay pai-

[15] René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, pág. 55. Cursiva del autor.

sajes, como hay desnudez y desnudos. La naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con las dos modalidades, móvil *(in visu)* y adherente *(in situ)*, de la artealización. Esta diferenciación léxica reciente (no se remonta más allá del siglo XV) se encuentra en la mayoría de las lenguas occidentales: *land-landscape* en inglés, *Land-Landschaft* en alemán, *landschap* en neerlandés, *ladskap* en sueco, *landkal* en danés, *[pays-paysage* en francés], *país-paisaje* en español, *paese-paesaggio* en italiano, pero también en griego moderno *topos-topio*, y también, parece ser, aunque sin radical común, en árabe, *bilad-mandar*. El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa *(in situ)* o indirecta *(in visu)*. Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan 'naturales', que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente; y es a ellos, a los artistas, a los que corresponde recordarnos esta verdad primera, pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte.

Ésta es, pues, la 'doble articulación' *País Paisaje, in situ/in visu*, que querría poner a prueba a lo largo de todo este ensayo, la hipótesis heurística que me servirá de hilo conductor. A falta de modelos y de palabras para decirlo, el país se queda en la indiferencia estética o, como mucho, en la aproximación ligüística cuando la emoción, sometida ella misma a las condiciones culturales, empieza a balbucear. Nos lo confirma de manera divertida la invención de la *Beauce* por Gargantúa: «Así alegremente hicieron su camino, y siempre con grandes comilonas hasta que pasaron Orleans. En aquel lugar había un bosque muy grande de treinta y cinco leguas de largo y diecisiete de ancho, más o menos. Este bosque era horriblemente fértil y abundante en moscas bovinas y abejones, de suerte que era un verdadero saqueo para los pobres

asnos, yeguas y caballos. Pero la yegua de Gargantúa vengó honorablemente todos los ultrajes que se perpetraron en las bestias de su especie con una jugada que no se esperaban. Pues, en cuanto entraron en dicho bosque y los asaltaron los abejones, ella desenvainó la cola y, escaramuceando, los desmoscó tan bien que abatió todo el arbolado. A tontas y a locas, por aquí y por acá, por allí y por allá, por encima y por debajo, abatía los árboles como un segador hace con las hierbas, de suerte que después ya no había ni árboles ni abejones, sino que toda la región fue reducida a campo. Viendo esto, Gargantúa se regocijó mucho pero sin vanagloriarse y dijo a los suyos: 'Encuentro bello esto'*, por lo que desde entonces, a este país se lo llamó la Beauce»[16].

Es evidente que Rabelais, en 1534, no parece que disponga del término 'paisaje', cuya primera mención oficial figura en el diccionario latín/francés de Robert-Estienne (1549), aunque se han podido señalar algunas ocurrencias anteriores, siempre en el sentido de 'cuadro que representa un país' (Molinet, 1493), sin duda sobre el modelo del neerlandés *landschap*[17] atestiguado en el neerlandés medieval, pero con la acep-

* En francés, la expresión es: «Je trouve *beau ce*». *[N. de la T.]*.

[16] Rabelais, *Gargantua*, XVI. Hay edición en español: F. Rabelais, *Gargantua*, Madrid, Akal, 2004. Traductor: Juan Barja.

[17] No es ésta la opinión de Jean-Pierre Le Dantec en la notable antología que acaba de publicar: «La palabra paisaje, cuya construcción a partir de la palabra país servirá de modelo a todas las lenguas europeas, apareció por primera vez en francés: en 1493 exactamente, según el *Diccionaire étymologique et historique du français* de J. Dubois, H. Mitterand y A. Dauzat, que atribuye esta innovación a un poeta originario de Valenciennes (así pues, de Flandes): Jean Molinet (muerto en 1507), que lo utiliza para designar un «cuadro que representa un país» *(Jardins et paysages*, París, Larousse, 1996, pág. 93). Yo me inclino a creer que el «flamenco» Molinet no hizo más que traducir el *landschap* neerlandés y me adhiero

ción no estética de una delimitación territorial (parece ser que lo mismo sucede con *Landschaft*, en alemán), y 'reinventado' a finales del siglo XV para designar un cuadro. En cualquier caso, Gargantúa inventa preciosamente la '*Beauce*' para designar sólo el paisaje, por otra parte reciente (véase más adelante), que aprecia el hombre occidental, un país roturado, domesticado, un país apacible, un país amable, es decir, un *paisaje*... Pero la palabra tarda en imponerse. Montaigne, algunos decenios más tarde, ya dispondrá de ella.

El genio del lugar

«Hay lugares que sacan al alma de su letargo, lugares envueltos, bañados de misterios, elegidos desde toda la eternidad para ser la residencia de la emoción religiosa. La estrecha pradera de Lourdes, entre un roquedal y su rápido torrente; la playa melancólica desde donde las Saintes-Maries nos orientan hacia la Sainte-Baume; la abrupta roca de Sainte-Victoire bañada de horror dantesco cuando se llega a ella por el vallejuelo de sangrantes tierras; el heroico Vézelay, en Borgoña; el Puy de Dôme. [...] Y, no lo dudemos, en el mundo hay infinidad de puntos espirituales que todavía no se han revelado, parecidos a esta almas ocultas cuya grandeza nadie

a la opinión de Jeanne Martinet: «Por tanto, todo hace pensar que la palabra francesa, si no se ha forjado a partir del modelo neerlandés *landschap*, al menos sí se ha adoptado como su calco o equivalente. La idea de paisaje en sí misma podría habernos sido propuesta por la visión de los pintores, y el interés habría llevado finalmente de la representación al modelo» («Le paysage: signifiant et signifiée», dans *Lire le paysage, lire les paysages*, Université de Saint Etienne, 1984, pág. 64). Por lo demás, como lo señala el propio J.-P. Le Dantec, nuestro desacuerdo no es más que una cuestión «de detalle» (ob. cit., pág. 606).

ha reconocido. ¡Cuántas veces, por el azar de una feliz y profunda jornada, no hemos encontrado la linde de un bosque, una cima, un manantial, una simple pradera, que nos obligaban a mandar callar nuestros pensamientos y a escuchar hasta lo más profundo de nuestro corazón! ¡Silencio! los dioses están aquí»[18].

«¿De dónde viene el poder de estos lugares?», se pregunta enseguida Barrès. ¿Quiénes son esos dioses misteriosos o, para descender un grado en la jerarquía religiosa, quiénes son los genios silenciosos de esos lugares? Como yo me siento poco inclinado a la mística encantadora de Barrès, adelantaré más bien una hipótesis profana: esos buenos genios no son ni naturales ni sobrenaturales, sino culturales. Si frecuentan esos lugares es porque habitan en nuestra mirada y, si habitan en nuestra mirada, es porque nos vienen del arte. El espíritu que respira aquí e 'inspira' estos sitios no es otro que el del arte, que, por medio de nuestra mirada, artealiza el país en paisaje[19].

Volvamos a los ejemplos de Barrès, el de la Sainte-Victoire en particular. Estamos en 1912. Cezánne ha muerto en 1906 y, desde entonces, su fama no ha hecho más que crecer. ¿Conocía Barrès su obra? Podemos dudarlo, porque esta 'roca' está, para él, «bañada por completo en horror dantesco», mientras que nosotros ya vemos la Sainte-Victoire con los ojos, no de Dante, sino de Cézanne. Como escribe Charles Lapicque: «La colina de Montmartre se parece a Utrillo, el puerto de Rouen a Marquet, la campiña de Aix en Provence a Cézanne. Qué digo yo parecerse: la montaña de la

[18] Maurice Barrès, *La Colline inspirée*, principio del primer capítulo: «Hay lugares en los que respira el espíritu.»

[19] Me uno, pues, al punto de vista de Agustin Berque: «En sí mismo, el genio del lugar no existe» (*Être humains sur la terre*, París, Gallimard, «Le Debat», 1996, pág. 187).

Sainte Victoire acaba por no ser más que un Cézanne[20]. Por otra parte, Cézanne era perfectamente consciente de que, para sus contemporáneos, empezando por los campesinos de Provence, ningún 'espíritu' respiraba en la Sainte-Victoire, nada de una 'montaña inspirada', puesto que, como escribe a su amigo Gasquet, ¡ellos ni siquiera la 'veían'! «Con los campesinos, fíjate, a veces he dudado de que sepan lo que es un paisaje, un árbol. Sí, esto os parece extraño. A veces, he dado paseos. He acompañado detrás de su carreta a un granjero que iba a vender patatas al mercado. Nunca había visto, lo que nosotros llamamos visto, con el cerebro, en conjunto nunca había visto la Sainte-Victoire».

Y con razón: precisamente le debemos al *genio* de Cézanne la Sainte-Victoire, su 'inspiración', su artealización de país en paisaje. En la autopista A8, que atraviesa el macizo, nos conminan, por medio de carteles, a admirar la Sainte-Victoire y los 'Paisajes de Cézanne', nos hablan del genio del lugar, como si, sin esta referencia, el paisaje corriera el riesgo de volver a caer en la indiferencia —nulidad del país, lugar sin genio—. Otro signo revelador: la Sainte-Victoire, no hace mucho devastada por un incendio, será restaurada 'a la Cézanne', como un cuadro, tal como, en definitiva, la cambió Cézanne en sí misma... De una artealización *(in visu)* a la otra *(in situ)*.

Esta restauración, donde el genio del arte infunde respeto a la naturaleza ciega, me recuerda una anécdota graciosa y reveladora a la vez. Se refiere al monte Fuji, 'montaña inspirada' para los ojos de los japoneses y tema obligado para todos los pintores, incluso los abstractos. No creo que haya otro lugar en el mundo que haya sido objeto de tal devoción estética ni de tantas representaciones codificadas, pues exis-

[20] Charles Lapicque, *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, París, Grasset, 1958, pág. 135.

te una verdadera cartografía de los puntos de vista, que todo artista y todo aficionado se obliga a respetar. Pues bien, hace unos años, me encontraba en Tokyo con ocasión de un coloquio sobre el paisaje. Pronuncio mi comunicación y, cuál no es mi estupor cuando oigo, en traducción simultánea, la siguiente desconcertante pregunta: «Honorable colega, nos gustaría conocer su opinión sobre el destino del Fuji. Está enfermo, se fisura, se desmorona. ¿Hay que dejar actuar a la naturaleza o debemos intervenir nosotros? La tecnología nos lo permite. ¿Qué piensa usted? Lo que yo pienso... El monte Fuji... 3.800 metros... Me pregunto si se trata de una broma japonesa y miro a mi alrededor, no, los asistentes tienen aspecto de lo más serio...

Entonces, durante cinco minutos, quizá más, exalto el Fuji, esta obra de arte, obra de arte ancestral, creación de Hokusaï y de generaciones de pintores, eminentes y oscuros, pero eso qué más da, puesto que todos participamos de esta gloria del Fuji y puesto que ¡el Fuji son ellos! No me olvido de los poetas, los *haikus*, paisajes concisos, modelos reducidos a unas pocas palabras, no me olvido de los novelistas, no, el Fuji no es ya un ser natural, sino la creación milenaria de esos miles de genios de la cultura japonesa; veo que se esboza una sonrisa en el rostro de los asistentes, sí, el Fuji es un monumento que hay que salvaguardar y, por tanto, restaurar, del mismo modo que Versalles o Venecia, sería un crimen contra el espíritu sacrificarlo a la erosión natural, abandonarlo a esta naturaleza, estúpida y taciturna, desde el momento en el que el aliento del arte dejara de inspirarlo... Hice más para convencer a mis auditores de lo bien fundado de la artealización en los cinco minutos de esta arenga improvisada que en una hora de comunicación.

El genio del lugar depende, en lo esencial, de la artealización *in visu*, que insufla su aliento, inspira su espíritu. Cruzo tarareando los puentes de Avignon («on y danse, on y danse...»), melancólicamente el puente Mirabeau, con Apo-

llinaire («Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amour, faut-il qu'il m'en souvienne [Bajo el puente Mirabeau fluye el Sena / Y nuestros amores, es necesario que me los recuerde...]») y de nuevo alegremente el puente des Arts, en compañía de Brassens («Si par hasard / Sur l'pont des Arts, [Si por azar / En el puente des Arts...]»). Tengo un amigo que sólo quiere ver Clermont bajo la nieve, porque la descubrió a través de la película de Rohmer *Mi noche con Maud* y ya no la *entre-vé,* en el sentido literal, más que a través de ella, lo que demuestra que el genio del lugar puede ser despótico y excluir, abusivamente, a los otros pretendientes. La Sologne de mi infancia fue, en primer lugar, *El gran Meaulnes* de Alain-Fournier, después *Raboliot,* de Maurice Genevoix, genios gemelos de mi mirada. El Livradoix es *Gaspard des montagnes,* de Henri Pourrat. Así nos lo indican, otra vez por medio de carteles, en la carretera de Ambert; y *Les Copains* de Jules Romains no están lejos... Doble felicidad: la de la lectura en primer lugar, la de la aventura después, cuando, yendo por los caminos siguiendo las huellas de Gaspard, se siente pasar el soplo del espíritu.

El propio Barrès nos da hermosos ejemplos de esta 'inspiración' por artealización que, sin contradecir su propia tesis, permite iluminarla con una luz profana. *La Colline inspirée,* la de Sion, en Lorena, ¿no es para muchos obra suya? ¿no es su espíritu el que respira allí? Aiguesmortes y su torre de Constance también inspiraron a Barrès una hermosa novela, *Le Jardin de Bérénice,* que, por su parte, —por supuesto para quien haya leído este libro— inspira a este lugar un genio poético que tiñe de melancolía el poder histórico de la vieja ciudad medieval.

País, paisanos, paisajes*

«Louis, ¿cómo dices: es bello, este paisaje? Me mira y comprendo que le planteo un problema difícil. Tras un largo silencio, por fin declara: 'se dice, *es un buen país.*' Acabo de comprender: la palabra *paisaje* no existe en occitano (de hecho, no aparece en la lengua francesa hasta finales del siglo XVI). La incomprensión de partida no se debía sólo a la habitual dificultad de la lengua, sino a la incomprensión del propio concepto de paisaje. El paisaje, para él, para la gente, es el país»[21].

Es un buen país: respuesta sorprendente y, en su coherencia, muy significativa, puesto que, por dos veces en cuatro palabras —*bueno* en lugar de *bello* y *país* en lugar de *paisaje*— elimina el punto de vista estético. El campesino de Cueco no es, en absoluto, algo excepcional. Michel Conan señalaba no hace mucho, con ocasión de un coloquio en Lyon, que, según una encuesta efectuada en Finisterre, la idea de paisaje parece escapársele a los campesinos, que, más cercanos que cualquier otra persona al país, estarían tanto más alejados del paisaje[22]. Por eso no puedo suscribir las palabras de Michel Corajoud cuando menciona «una obligada connivencia entre paisaje y campesino»[23]; a menos que admita, como

* Cuando en esta obra utilizo el término paisano, lo hago con su significado de «persona que vive y trabaja en el campo» *(DRAE).* Dado que esta acepción está ya prácticamente en desuso, lo he sustituido, siempre que su uso no fuera indispensable, por «campesino». *[N. de la T.].*

[21] Henri Cueco, «Approches du concept de paysage», *Milieux,* 7/8, 1982, reeditado en *La Théorie du paysage en France, 1974-1994,* Seyssel, Champ Vallon, 1995, págs. 168-169.

[22] Michel Conan, en *Mort du paysage?*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, pág. 186.

[23] Michel Corajoud, «Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre

invita el contexto, que se trata de una complicidad laboriosa, con la mediación de la herramienta, pero, entonces, ya no deberíamos hablar de 'paisaje'. Cueco lo expresa muy bien: «El paisaje no existe, tenemos que inventarlo.» Y podríamos multiplicar los testimonios. Kant: «Lo que, preparados por la cultura, llamamos sublime, se presenta al hombre rudo, sin educación moral, simplemente como pavoroso. [...] Así, el buen campesino saboyano (del que habla Saussure), que no carecía de buen sentido, trataba de locos a todos los amantes de las montañas de hielo, sin dudarlo»[24].

Este 'buen campesino' nos recuerda al viejo pastor que intenta disuadir a Petrarca y a su hermano de continuar con su famosa ascensión del Ventoux (1336): «En la hondonada de la montaña, nos encontramos con un pastor de remota edad que, tras buen número de discursos, se esforzaba en disuadirnos de nuestra ascensión. Cincuenta años antes, decía, el mismo ardor juvenil le había llevado a escalar el pico culminante y sólo había obtenido arrepentimiento y fatiga.» Wilde lo resume en unas cuantas sabrosas palabras: «Donde el hombre cultivado capta un efecto, el hombre inculto atrapa un constipado»[25]. Y Cézanne, ya citado, que duda de que los campesinos provenzales «sepan lo que es un paisaje».

Varias encuestas recientes confirman todo esto, aunque convenga matizar sus conclusiones en la medida en que los 'rurales' de hoy no podrían asimilarse al pastor de Petrarca ni tampoco al buen saboyano de Horace Benedict de Saussure o a

se touchen», en *Mort du paysage?*, ob. cit., reeditado en *La Téorie du paysage en France, 1974-1994*, ob. cit., pág. 147.

[24] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, París, Vrin, 1974, § 29. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Pozuelo de Alarcón, Espasa Calpe, 2005[10]. Traductor: Manuel García Morente.

[25] O. Wilde, *Le Declin du mensonge*, ob. cit., pág. 307, traducción modificada.

los campesinos de Cézanne, puesto que ellos ya disfrutan, a semejanza de los habitantes de la ciudad, de una cultura masivamente difundida por los medios de comunicación. No por ello se deja de apreciar una carencia estética real en la percepción de su propio país, que sigue siendo, en lo esencial, el lugar de la labor y de la rentabilidad, como testimonian la investigación que lleva a cabo Martin de la Soudière con los campesinos de la Margeride: «El paisaje es el aspecto de los lugares, es el vistazo, es una distancia que se adopta con respecto a la visión cotidiana del espacio. Para estos agricultores, el entorno raramente es 'paisaje', pues lo más a menudo, el trabajo agrícola es incompatible con esta disponibilidad de tiempo y de espíritu. De hecho, el término *paisaje* es casi siempre inadecuado para ellos. [...] El registro estético parece estar fagocitado por el utilitarismo, lo bello definido por lo útil. La mayoría de las respuestas recogidas van en el mismo sentido. Otro indicio que ha experimentado cualquier buscador de terrenos: el quid pro quo respecto al sentido de la propia palabra *bello*. Yo: *'Es bello este prado'*. El hijo de Fage: 'Sí, produce mil gavillas [de heno]'»[26].

La percepción de un paisaje, esa invención de los habitantes de las ciudades, como veremos en breve, supone a la vez distanciamiento y cultura, una especie de *recultura*, en definitiva. Esto no significa que el campesino esté desprovisto de toda relación con su país y que no sienta ningún vínculo por su tierra, muy al contrario; pero este vínculo es tanto más poderoso porque es más simbiótico. Le falta, por tanto, esa dimensión estética que se mide, parece ser, con la distancia de la mirada, indispensable para la percepción y la delectación paisajísticas. El paisano es el hombre del país, no el del

[26] Martin de la Soudière, «Regards sur un terroir et ailleurs. Le paysage sage à l'ombre des terroirs», *Paysage et aménagement*, septiembre 1985, págs. 21 y 23.

paisaje, y quizá habría que oponer, con la requerida prudencia, al paisano el *paisajano*, es decir, el hombre de la ciudad y, probablemente, ese mismo paisano cuando visita otro país diferente al suyo y adopta, para la ocasión, con mayor o menor dificultad, la mirada ociosa del turista.

«Los campesinos siguen siendo, todavía hoy, la única clase social que no manifiesta ningún entusiasmo por las bellezas naturales»[27]; habría que precisar que estas bellezas no son nunca 'naturales', si no los campesinos las percibirían y 'se entusiasmarían' como lo hacen los habitantes de la ciudad. Esto mismo es un argumento determinante a favor de la hipótesis culturalista, que encuentra 'sobre el terreno' la oportunidad de una contraprueba decisiva. Armand Frémon nos ofrece un nuevo testimonio con los campesinos normandos: «Los agricultores apenas mencionan los paisajes. Esta actitud parece profundamente significativa. Se habla muy poco de la vida cotidiana, sobre todo cuando se es normando. Los valores que se le conceden a los lugares son los del trabajo, de la tierra y de la familia, eventualmente los del progreso agrícola y los del empleo. Frente a estas realidades de todos los días, el 'paisaje' mencionado por los urbanos, los extraños, se considera, en el peor de los casos, amenazador y alienante, en el mejor de ellos, irrisorio»[28].

Un dibujo muy divertido de Pierre Samson nos dice lo mismo de otra manera. Se ve a dos campesinos, Ange y Luce

[27] Kenneth Clark, *L'Art du paysage*, París, Gérard Monfort, 1994, pág. 9. Hay edición en español: Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

[28] Armand Frémont, «Les profondeurs des paysages géographiques. Autour d'Ecouves, dans le Parc régional Normandie-Maine», *L'Espace géographique*, 2, 1974, reeditado en *La Théorie du paysage en France*, ob. cit., pág. 34.

Millet, en la postura obligada del famoso *Angelus*, intercambiando estos reveladores comentarios. Ange: «Lo que pasa es que nos falta distanciamiento. Pero siento que estamos junto a un verdadero filón turístico.» Luce: «No lo veo, Ange.» Ange: «Lo presiento, Luce»[29]. Sophie Bonin, que ha estudiado las aplicaciones del famoso artículo 19 de la *Política agrícola común* (1985), señala con razón la imprecisión y la indecisión del legislador cuando se trata de distinguir los valores ecológicos (del medio ambiente) y estéticos (paisajísticos), mientras que esta distinción es esencial (véase más adelante) si se quiere instar a los agricultores a salvaguardar su marco tradicional, «las zonas sensibles desde el punto de vista del medio ambiente», es decir, «las zonas que revisten sobre todo un interés reconocido desde el punto de vista de la ecología y del paisaje». Sophie Bonin denuncia con razón el carácter 'impreciso' de una disposición como ésta: «El paisaje se presenta como el pescado que se ahoga. [...] Pero como las medidas del artículo 19 intentan, sobre todo, interesar a los agricultores, se llega a orientar el proyecto 'paisajístico' hacia una gestión mínima, un 'mantenimiento', que es, de hecho, el mantenimiento del espacio dentro de una cierta 'limpieza': un paisajismo de acondicionamiento activo, eficaz, en estas condiciones, con estos instrumentos, no puede tener éxito.» Y Sophie Bonin, por su parte, señala —y su estudio tiene el mérito de transcribir y de verificar en la práctica más concreta y más actual la hipótesis teórica que yo propongo— el carácter utilitario, de rentabilidad inmediata, de la visión campesina: «Lo visual es, efectivamente, algo muy importante para los agricultores. Pero no se trata de lo visual cartográfico o fotográfico, sino más bien de los signos, aplicados a los elementos que tienen sentido a nivel agrícola

[29] Pierre Samson, en CIVAM, *Le Tourisme du pays,* AIDR, diciembre de 1994.

(funcional, en particular). Un agricultor no se pasea por el campo (o rara vez): su aprehensión más habitual es la 'vuelta del propietario', en la que su atención se centra, en primer lugar, en los límites de la parcela o en los de sus tierras y las de los vecinos, y en los 'sucesos' visuales que tienen sentido para la práctica agrícola. [...] He podido comprobar cuál es frecuentemente la reacción en términos de medio ambiente y contaminación cuando a los agricultores se les habla de paisaje, en particular en las zonas poco turísticas. La palabra paisaje evoca en ese caso la presión exterior que se ejerce sobre los agricultores en este ámbito de las normas (para los edificios, las condiciones de la cría ganadera, el empleo de productos químicos).

No es en absoluto sorprendente, por tanto, que los 'neorurales', de origen urbano, sean los que se muestren más favorables a la aplicación activa y concertada del artículo 19. Disponen, efectivamente, «de un distanciamiento importante con respecto a su profesión» y «con respecto a su espacio». «He creído que el hecho de que ellos no hubieran pasado su infancia en el medio agrícola podía jugar también a favor de este distanciamiento» En todo caso, «ellos son los únicos que me han hablado de 'paisaje agrícola magnífico'»[30]. Verificamos de nuevo que, cuando se trata de validar una hipótesis teórica que el lector, espontáneamente naturalista en este campo, se aventuraría a juzgar de temeraria, siempre es indispensable, si no decisiva, una contraprueba concreta.

[30] Sophie Bonin, «Agriculture, paysage, espace de montagne. Représentations et politiques de développement rural», Mémoire de DEA, *Jardins, paysages, territories*, EHESS et École d'architecture de Paris-la-Villette, 1995, págs. 65, 67, 78, 81, 82, 106, 108.